

Desdoblamiento espacial en *El otro cielo* de Julio Cortázar

Zita ARENILLAS CABRERA

Máster Universidad Complutense de Madrid
zita.arenillas@gmail.com

RESUMEN

En el relato de Julio Cortázar “El otro cielo” (*Todos los fuegos el fuego*, 1966) nos encontramos simultáneamente con dos ciudades (París y Buenos Aires) en tiempos también distintos (segunda mitad del XIX y primera mitad del XX, respectivamente). Esta bi-localización funciona como punto de partida para el desdoblamiento del yo protagonista: la capital argentina es la ciudad de la convención y el deber, mientras que la francesa es el espacio del deseo de ser otro, el espacio de la otredad. Son las galerías de ambas metrópolis, a las que inconscientemente llega siempre el personaje, fiel al ritual del *flâneur*, las que se alzan como puerta de acceso a cada uno de los espacios urbanos. Éstos, caracterizados a través de un juego de oposiciones, subrayan la presencia del motivo del doble en el texto.

Palabras clave: Cortázar, París, Buenos Aires, espacio urbano, doble.

ABSTRACT

In Julio Cortázar’s story “El otro cielo” (*Todos los fuegos el fuego*, 1966) we find, simultaneously, two cities (Paris and Buenos Aires) in time periods that are also different (second half of the XIXth century and first half of the XXth century, respectively). This bi-location works as the starting point for the splitting process of the protagonist’s self: the Argentinean capital is the city of conformity and duty, whereas the French one is the space of desire; desire to be someone else, the space of otherness. The passageways of both metropolises, where the character always arrives, unconsciously, loyal to the ritual of the *flâneur*, stand up as the access gates to each one of the urban areas. The latter, characterized through a game of oppositions, underline the presence of the double motive in the text.

Keywords: Cortázar, Paris, Buenos Aires, urban space, double.

*Der Abend spricht mit lindem Schmeichelwort die Gassen
In Schlummer der Süße alter Wiegenlieder,
Die Dämmerung hat breit mit hüllendem Gefieder
Ein Riesenvogel sich auf blaue Firste hingelassen¹.*

(Stadler)

La crítica ha hablado de topofilia o circunstanciación para referirse a las narraciones de Julio Cortázar porque en sus relatos las coordenadas espaciales no funcionan sólo como escenario para las acciones, sino que el lugar que habitan o por el que transitan los personajes implica su propia definición:

En sus relatos, el espacio se convierte en una forma de ser; estar o vivir en un lugar implica una forma de actuar [...]. El personaje así se define al circunstanciarse o querer hacerlo [...]. Al revés de la propiedad plástica del espacio onírico, el personaje cortaziano se define por donde va, donde quiere ir, o donde se asienta. (Morello-Frosch 1975: 116)

El otro cielo se ajusta perfectamente a esa idea de vinculación emocional con el espacio, ya que las ciudades que aparecen suponen *modus vivendi* distintos para el narrador y personaje. Las urbes que en esta obra comparten protagonismo son las mismas que en *Rayuela*, pero hasta aquí posibles paralelismos espaciales entre uno y otro texto: si en la novela las capitales son sucesivas, en este cuento establecen una suerte de relación de simultaneidad que también conlleva un desfase cronológico².

Lo curioso de este texto, efectivamente, es que el personaje viola toda lógica espacio-temporal al transitar libremente entre dos metrópolis bien lejanas, el Buenos Aires de, aproximadamente, la tercera y cuarta décadas del siglo XX y el París de en torno a 1868. En ningún momento se explicita el nombre de estas capitales. Son los topónimos callejeros los que permiten identificar un suelo o el otro. El Pasaje Güemes bonaerense funciona como entrada al barrio de las galerías de la capital francesa; se abre y ramifica, como los nervios de una hoja desde el tallo, por el oculto entramado parisino: Passage des Panoramas, Galerie Saint-Foy, Passage du Caire, Passage des Princes... y en especial por la Galerie Vivienne. En cuanto al tiempo, salvo una fecha explícita al comienzo del texto (1928), se deduce por la alusión a vicisitudes históricas: cuando el personaje está en Buenos Aires, hay referencias a la política nacional, “estábamos entonces en plena dictadura militar, una más en la interminable serie” (Cortázar 1976: 164)³, e internacional,

¹ “La noche habla por las callejas con hermosas palabras / de adulación, en duermevela y la dulzura de las viejas nanas, / el crepúsculo con anchas plumas que cubre un pájaro gigante / se ha dejado caer sobre crestas azules” (Traducción de Jenaro Talens).

² “*El otro cielo*, en forma tal vez más eficaz que *Rayuela*, por lo condensado y directo, da expresión al conflicto fundamental de Cortázar, hombre y escritor. Está escrito en primera persona y es evidente que el relator tiene mucho del autor mismo, confiándonos la experiencia de su vivir simultáneo en dos mundos, Buenos Aires y París” (Filer 1970: 88).

³ A partir de ahora, todas las citas textuales del relato de Cortázar que aquí se trata las indicaré únicamente con el número de página correspondiente a *Los relatos 3. Pasajes*, Alianza: Madrid, 1976.

“pero la gente se apasionaba sobre todo por el desenlace inminente de la guerra mundial” (164); mientras que cuando está en París, es la inminente invasión prusiana (1870-1871) y la guillotina las que indican que no se trata del mismo intervalo temporal.

Los pasajes, por lo tanto, funcionan como “el túnel en lo temporal, que permite poner en contacto e incluso facilitar la comunicación de las realidades distintas” (Campos 1981: 331). Sí, “realidades”, porque los espacios son verídicos. Se pueden seguir con el dedo, en un plano de París, los lugares por los que el personaje pasea. Viajar en el tiempo o trasladarse de un lado al otro del océano Atlántico en unos segundos es una de las formas cortazianas de lo fantástico, que siempre cuenta con una base real y con unos personajes capaces de ver y hacer cosas que los demás no pueden percibir⁴. Como el poeta, el extrañado, el que es consciente de su lateralidad y goza de ese “sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en las que somos a la vez araña y mosca” (Cortázar 1970: 32).

A nivel narrativo, resulta sorprendente que el tránsito de un cronotopo al otro se realiza sin marcas textuales de ningún tipo. Dentro del mismo párrafo, a veces incluso de la misma frase, el personaje cruza el océano y retrocede en el tiempo:

Todavía hoy me cuesta cruzar el Pasaje Güemes sin enternecerme irónicamente con el recuerdo de la adolescencia al borde de la caída; la antigua fascinación perdura siempre, y por eso me gusta echar a andar sin rumbo fijo, sabiendo que en cualquier momento entraría en la zona de las galerías cubiertas, donde cualquier sórdida botica polvorienta me atraía más que los escaparates tendidos a la insolencia de las calles abiertas. La Galerie Vivienne, por ejemplo, o el Passage des Panoramas con sus ramificaciones, sus cortadas que rematan en una librería de viejo, o en una inexplicable agencia de viajes donde quizá nadie compró nunca un billete de ferrocarril. (148-149)

La dislocación es tan sencilla que “empujando apenas con el hombro cualquier rincón del aire” (147) una ciudad se trastoca en otra, y así “el esquema de la narración participa de la singular estructura del laberinto” (Pizarnik 1969: 56). La ciudad de París, más concretamente el Barrio de la Ópera, se convierte en alojamiento de un nuevo *flâneur* que gusta de la “deriva placentera del ciudadano que se deja llevar por sus preferencias callejeras” (147), que disfruta de las “horas del explorador” (155). Charles Baudelaire fue uno de los primeros en cantar al ritual de la *flânerie*, al anonimato y la alteridad que las ciudades brindan al hombre.

Para el perfecto paseante, para el observador apasionado, es un inmenso goce el elegir domicilio entre el número, en lo ondeante, en el movimiento, en lo fugitivo y

⁴ “No podríamos pensar en un conjunto de elementos fantásticos existentes en sus relatos sin tener que afirmar la fuerte presencia de lo real en todos ellos [...] son de tal cotidianismo y de una contemporaneidad que el autor apenas si ha tenido que mirar a los lados [...]. Lo fantástico está injerto en la vida diaria, y se nos presenta tan real —no tan sólo tan verosímil— como lo real cotidiano. Sólo se exige una cosa: saber verlo” (Campos 1981: 327).

lo infinito. Estar fuera de casa, y sentirse, sin embargo, en casa en todas partes; ver el mundo, ser el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de esos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua sólo puede definir torpemente. (Baudelaire 2005b: 358)

Cuando se vea con más detenimiento el porqué de ese desdoblamiento espacio-temporal en *El otro cielo*, podrá entenderse la razón por la que puede establecerse una vinculación entre este personaje cortaziano y el tipo urbanita del que nos habló el poeta francés, pero antes es necesario hablar de diálogos entre Cortázar y otro autor, ya que este cuento es un hipertexto de *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautrémont. Las citas que encabezan las dos partes del relato atestiguan por un lado el motivo del doble y por otro, el motivo espacial de las galerías.

La frase “Ces yeux ne t'appartiennent pas... où les as-tu pris?”, que abre el relato, pertenece al canto IV de *Maldoror*, en el que tiene lugar un encuentro entre el personaje y su doble:

El fantasma se burla de mí: me ayuda a buscar su propio cuerpo. Si le indico, con un signo, que no se mueva, él me devuelve el mismo signo... El secreto ha sido descubierta [...]. No es la primera vez que la pesadilla de la momentánea pérdida de memoria fija su morada en mi imaginación, cuando, por las inflexibles leyes de la óptica, me encuentro ante el desconocimiento de mi propia imagen. (Lautrémont 2005: 234-235)

La segunda cita textual, “Où, sont-ils passés, les becs de gaz? Que sont elles devenues, les vendeuses d'amour?” está extraída del canto VI, cuya acción, en efecto, se desarrolla en el mismo escenario por el que pasea el yo parisino de *El otro cielo*: la Galerie Vivienne, el boulevard Montmartre, la rue Colbert...

Para un estudio pormenorizado de este aspecto, es decir, de las relaciones inter-textuales más allá del papel de las localizaciones, sugiero consultar un artículo de Emir Rodríguez Monegal titulado “Le ‘fantôme’ de Lautrémont” en el que los diferentes paralelismos entre personajes y autores quedan interesantemente diseccionados. Aquí bastará hacer un breve apunte, ya que el tema que me interesa analizar es la participación del espacio urbano en la construcción del motivo del desdoblamiento del personaje.

Para empezar, *Los cantos de Maldoror* fueron publicados en París en 1868 –recuérdese que el París de *El otro cielo* se encuadra en las proximidades de la invasión prusiana de 1870-1871–. Por otro lado, precisamente en ese barrio de las galerías es donde Maldoror encuentra a una de sus víctimas y es también donde vivió Isidore Ducasse, el escritor montevideano que se escondió tras el seudónimo de Conde de Lautrémont. Si entramos de lleno en el relato de Cortázar, los personajes Laurent y el “sudamericano” se prestan fácilmente para seguir estableciendo paralelismos: Laurent, cuyo nombre parece una reducción de Lautrémont, es un asesino de prostitutas que recuerda a Maldoror, y el “sudamericano”, a su vez, es un escritor que no consigue realizar sus perversiones sexuales y que incluso, en un momento puntual, llega a ser sospechoso de ser el propio Laurent.

En las alusiones de El otro cielo a Les chants de Maldoror hay otra forma de vincular al “sudamericano” con Laurent: ambos recorren el barrio de las galerías, acosados por el mismo impulso de ir más allá, de transgredir; ambos terminan por cometer actos (asesinar, escribir) que son formas de transgresión última contra la sociedad; ambos mueren igualmente condenados. De esta manera, Laurent se convierte en el doble, o fantasma, del “sudamericano”. (Rodríguez Monegal 1981: 144)

Los dos acabarán muriendo casi al mismo tiempo, como recurrentemente sucede en la narrativa que se sitúa dentro de la temática del doble⁵. Y esto no deja de ser significativo para el personaje de Cortázar (167), que para más señas pierde el acceso al barrio de las galerías después de que eso suceda. ¿Por qué? Una vez más recurro a Rodríguez Monegal, que explica que del mismo modo que Laurent es un reflejo deformado del “sudamericano”, el yo parisino lo es del de Buenos Aires. Creo que la muerte de la primera pareja es tomada por el yo argentino como una señal premonitória de lo que le puede llegar a suceder si sigue manteniendo esa vida desdoblada. Algo parecido es lo que sugiere Alejandra Pizarnik en sus reflexiones sobre el relato:

El soñador teme abandonarse indivisiblemente a su íntimo llamamiento [...]. Baste mencionar el desdoblamiento de sí o la certidumbre (y el terror) de ser dos, o el miedo a perder la identidad, o el desconsuelo ulterior a la proyección de criaturas psíquicas maravillosas en el mundo real. (Pizarnik 1969: 57-58)⁶

Finalmente, Rodríguez Monegal encuentra incluso una curiosa correspondencia entre el propio Cortázar e Isidore Ducasse: el primero nació en Europa, de padres franceses y escribía en español; el segundo, sin embargo, nació en Sudamérica, de padres franceses, y escribía en francés. “Isidore Ducasse se convierte en el doble, especularmente invertido, de Cortázar” (Rodríguez Monegal 1981: 148-149).

Ahora resulta mucho más sencillo aclarar las razones estrictamente intradiegticas de la bi-localización y el desdoblamiento en el cuento de Cortázar: el narrador y personaje viaja de un lugar a otro porque en Buenos Aires no puede ser el que es en los pasajes de París. Allí, bajo los falsos cielos de las galerías, construye un nido donde alcanzar sus anhelos. Puede decirse, por lo tanto, que en *El otro cielo* el espacio urbano funciona como metáfora del deseo de ser otro. Y aquí es donde puedo retomar la vinculación con Baudelaire y el *flâneur*. En el poema en prosa *Las multitudes* se lee:

⁵ William Wilson fallece en el mismo momento en el que asesina a su misterioso doble, igual que les ocurre al Dr. Jekyll y Mr. Hyde, a Dorian Gray cuando apuñala su retrato, a Ricardo de Loureiro cuando dispara a Marta (en *A Confissão de Lúcio*, de Mario de Sá-Carneiro), y así un largo etcétera.

⁶ No comparto, por lo tanto, la idea de Francisca Noguero García (1994: 241-243) de que Laurent es en mayor medida que el “sudamericano” un doble proyectado del yo argentino de *El otro cielo*. Éste no apunta ninguna tendencia violenta (y mucho menos asesina) que pueda ser materializada por mediación de Laurent.

No todos pueden darse un baño de multitudes: gozar de la muchedumbre es un arte; y sólo puede darse un festín de vitalidad, a expensas del género humano, aquél a quien un hada insufló en su cuna el gusto por el disfraz y la máscara, el odio al domicilio, y la pasión al viaje. [...] El poeta goza del incomparable privilegio de poder ser, a su guisa, él mismo y otro. (Baudelaire 2005a: 66)

El paseante, una hormiga más en el rebaño de la multitud, se despoja de su unicidad y encuentra la posibilidad de ser cualquier otro, que es precisamente lo que persigue el yo de Buenos Aires. Esa “patria secreta” (147) de los pasajes, a pesar de corresponderse con lugares localizables en un mapa real, puede entenderse, usando términos psicoanalíticos, como el espacio de los deseos reprimidos. Es *su* espacio, de ahí el empleo de posesivos para referirse a él. Allí, y sólo allí, puede ser diferente. En cuanto vuelve a Argentina, los rituales sociales y políticamente correctos son retomados.

Al comienzo del relato se habla del Pasaje Güemes como de una “caverna del tesoro en que deliciosamente se mezclaban la entrevisión del pecado y las pastillas de menta” (148). Es el lugar en el que el personaje dice haberse despojado de la infancia, sumergiéndose en ese mundo de “revistas de mujeres desnudas”, meretrices y “consultorios de enfermedades venéreas” (148). Walter Benjamin, en el *Libro de los pasajes*, dice que “los proxenetas son las naturalezas férreas de esta calle [es decir, de las galerías], y sus frágiles cristales las prostitutas” (Benjamin 2007: 865). En el laberinto cubierto de París, al que se accede desde ese pasaje iniciático de Buenos Aires, el personaje retorna a ese ambiente que de joven le fascinaba, y consigue no sólo lo que entonces no alcanzó por “tener tanta infancia en la cara” (149), sino también lo que su vida como corredor de bolsa en Argentina y como hombre emparejado no le permite: pasar las horas charlando y bebiendo grog en los cafés, en compañía de la prostituta Josiane, o perderse, cual heredero de la *flânerie* “à la Baudelaire”, por las arterias y las venas de la ciudad francesa. “Terminé sospechando que éramos sobre todo sensibles a la protección de los escaparates iluminados” (159). Las galerías de París se convierten en su segunda casa.

Se toca con ello otro aspecto del tema [el flâneur]. Pues igual que el callejeo puede transformar completamente París en un interior, en una vivienda cuyos cuartos son los barrios, que no están claramente separados por umbrales como verdaderas habitaciones, del mismo modo la ciudad puede abrirse también alrededor del paseante como un paisaje sin umbrales. (Benjamin 2007: 427)

Dicho esto, conviene analizar los distintos elementos urbanos que aquí se manejan. Esto supondrá ver algunos de los aspectos representativos de este tipo de espacios así como su interrelación, en este caso, con el tema del doble. Por eso hay que hablar de la construcción de espacios a partir de oposiciones binarias.

Para empezar, lógicamente, hay que pensar en la naturaleza propia de los pasajes y las galerías, es decir, lugares separados, aislados, dentro de la metrópoli. Tan distintos, de hecho, que tienen su propio cielo, un cielo “de claraboyas”, “de vidrios sucios y estucos” (148-149). Así, esta patria personal se cimenta como espacio cerrado al estar arquitectónicamente protegida del exterior. De hecho, el

personaje señala cómo ese territorio de falsos cielos es más atractivo que el espacio indefenso ante “la insolencia de las calles abiertas” (148). Buenos Aires es el espacio de los cielos altos, mientras que París es el de los cielos próximos. Del mismo modo que los techos de los pasajes protegen de la lluvia, del frío y de la nieve, aquí suponen también una protección frente a los deberes laborales, maritales y morales. Y me remito a las palabras del narrador, que habla de un “mundo diferente donde no había que pensar en Irma [la novia] y se podía vivir sin horarios fijos” (155). Es decir, la oposición espacio abierto-espacio cerrado refuerza esa bipolaridad en la forma de ser del personaje: fuera tiene que responder como hijo y como novio formal; dentro puede dar rienda suelta a sus fantasías y deseos frustrados.

A reforzar esa dualidad del personaje contribuye la dicotomía día-noche, o luz natural-luz artificial. Si el espacio abierto es caracterizado por estar sometido a esa mencionada insolencia de las calles abiertas, a “la estupidez del día y del sol ahí fuera” (148), el espacio cerrado, por el contrario, es el de la noche. Allí dentro (o debajo), la luz solar es destronada para dejar sitio a la iluminación de gas y a las velas, o, en palabras de Benjamin, “las sirenas de luz de gas” y las “odaliscas como llamas de aceite” (Benjamin 2007: 866)⁷. En el momento en el que esas linternas del placer se encienden, comienza la animación propia de los pasajes, y las preocupaciones de fuera se ahogan en las bebidas alcohólicas o en el humo de las pipas⁸. Los cafés, que el narrador llama “bolsa del ocio y del contento” (154) y que se oponen a la Bolsa donde él trabaja como *broker* durante el día, albergan corros de amigos entre los que, ante una copa de vino blanco, de ajeno o de grog, en “esa niebla caliente de las voces y los tragos” (156), la conversación fluye suave y relajada. No como en la salita bonaerense con la madre y la novia.

Igual que el café se pliega sobre sí mismo como espacio cerrado dentro de otro espacio cerrado, la buhardilla de Josiane, una “boharcilla de novela barata” (150), se hincha como una burbuja de intimidad dentro de la burbuja mayor que es esta “patria secreta”. Bajo ese segundo techo, aún más próximo que el de los pasajes y que puede tocarse con la mano desde la cama (165), se dilata la poesía de las caricias y el diálogo sincero que ante los espejos de los cafés no es tan fácil –y no digamos ya con Irma y la madre–. Con ayuda de la memoria el personaje intenta llevarse consigo la calidez del lugar. Fotografía con los ojos las muñecas y las láminas que adornan la casa de Josiane. Así pretende que la aridez del Buenos Aires desprotegido sea menos dura al proyectar allí ese escenario memorizado que le es tan querido. Al igual que el yo lírico del poema de Baudelaire *El aposento doble*, para el yo de este relato no sólo se trata de ciudades desdobladas, sino también de habitaciones que se oponen y se complementan.

⁷ Recuérdese, por otro lado, que precisamente en la cita textual de *Los cantos de Maldoror* se mencionan “les becs de gaz”, además de a “les vendeusses d’amour”, con quienes el yo parisino comparte sus noches de libertad.

⁸ “¡Oh noche! ¡Refrescantes tinieblas! ¡Sois para mí la señal de la fiesta interior, sois la liberación de una angustia! En la soledad de las llanuras, en los pedregosos laberintos de una capital, titileo de las estrellas, explosión de las linternas, ¡sois los fuegos artificiales de la diosa libertad!” (Baudelaire 2005a: 88).

Cuando estaba a punto de dormirme en mi pobre cuarto con su almanaque ilustrado y su mate de plata como únicos lujos, me preguntaba por la bohardilla y no alcanza a dibujármela [...]. Cada muñeca, cada estampa, cada adorno fueron instalándose en mi memoria y ayudándome a vivir cuando era el tiempo de volver a mi cuarto o de conversar con mi madre y con Irma de la política nacional y de las enfermedades en las familias. (151-152)

Por último tengo que detenerme en otro aspecto que, si bien no es arquitectónico, sí es algo característico del espacio urbano: los olores. La importancia del sentido olfativo en lo que a emociones y sentimientos se refiere la experimentamos cada uno de nosotros permanentemente. ¿Quién no tiene olores asociados a un momento concreto?

Dejando a un lado el hecho de que la ciudad de Buenos Aires está agujereada con “pozos de fragancia” a jabón, a tabaco negro, a yerba mate y a tinta de imprenta (158), lo importante en este texto es el olor que da la bienvenida a las galerías. Y también en este punto hay que hablar de oposiciones: la fragancia del café⁹ se enfrenta al de la cerveza rancia y el aserrín, del mismo modo que se oponen lo positivo y lo negativo. Dependiendo del estado de ánimo del personaje y de la proximidad a su “patria secreta” predomina una fragancia u otra. Por eso, ya al final, cuando el acceso al mundo del “otro cielo” se está perdiendo, los olores negativos son los que predominan.

Ahora, en cambio, sin siquiera tener el consuelo de reconocer como aquella mañana el aroma vehemente del pasaje Güemes (olía a aserrín y a lejía), empecé a admitir desde muy lejos que el barrio de las galerías no era ya el puerto de reposo. (165)

Espacios abiertos y espacios cerrados, luces naturales y luces artificiales, olores agradables y antipáticos. He señalado un juego de antítesis que refuerza y subraya la presencia del motivo del doble, ya que los dos espacios urbanos, París y Buenos Aires, se definen a través de oposiciones. Incluso hemos visto espacios aún más reservados –la buhardilla sobre todo– dentro de los pasajes. Allí, en ese París concreto, lejos del ritual del anisado y del café de sobremesa con su madre y con Irma, el personaje puede seguir apegado a la actitud desconocedora del compromiso. Mantiene viva la atracción y la curiosidad por “las Josiane de aquellos días [de veinte años atrás y en Argentina]” que le miraban “con un gesto entre maternal y divertido”, con sus “batas de seda y kimonos violeta” (148-149). Y no sólo mantiene vivo ese sentimiento, sino que lo materializa al pasear, junto con su Josiane particular y concreta, por ese barrio parisino en el que, *flâneur* extranjero, visita las esquinas de las demás prostitutas o conversa con ellas en un café.

Buenos Aires es la ciudad-Irma, la ciudad de las “novias araña” (164) en la que hay que cumplir a rajatabla todos los protocolos de la sociedad. París, por el contrario, es la ciudad-Josiane o la ciudad de la alteridad.

⁹ El olor del café también se bifurca: “al entrar una vez más en el Pasaje Güemes me envolvió de golpe el aroma del café, su violencia casi olvidada en las galerías donde el café era flojo y recocado” (158).

El adolescente de Buenos Aires sufre las torturas de Tántalo. Para el joven que vive en París, en cambio, la zona de las galerías cubiertas es la zona de la libertad: allí encuentra las mujeres que le facilitan el placer, allí realiza los sueños masturbatorios del adolescente de la Galería Güemes. (Rodríguez Monegal 1981: 138)

Sin embargo, cuando llega el matrimonio con Irma ya no hay posibilidad de volver a pasear bajo “el otro cielo” parisino. Resulta curioso que esa decisión final coincida con el lanzamiento de la bomba de Hiroshima y la rendición de los alemanes (167), como si lo que el lector hubiera presenciado a lo largo de las páginas del relato hubiera sido una batalla. Y lo cierto es que el personaje no se enfrenta a la elección de una ciudad en la que vivir, sino de un *modus vivendi*. Al personaje le queda el “menguado consuelo del Pasaje Güemes” (166), pero no podrá regresar junto a Josiane porque la puerta secreta se ha cerrado al aceptar el matrimonio y la paternidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, Charles (2000): *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra.
- (2005a): *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*. Madrid: Cátedra.
- (2005b): *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- BENJAMIN, Walter (2007): *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- CAMPOS, Jorge (1981): “Fantasía y realidades en Cortázar”, en LASTRA, Pedro (ed.), *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus.
- CORTÁZAR, Julio (1976): *Los relatos 3. Pasajes*. Madrid: Alianza.
- (1970): *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI.
- FILER, Malva E. (1970): *Los mundos de Julio Cortázar*. New York: Las Américas.
- LAUTRÉAMONT, Conde de (2005): *Los cantos de Maldoror*. Madrid: Cátedra.
- MONEGAL RODRÍGUEZ, Emir (1981): “Le ‘fântome’ de Lautréamont”, en LASTRA, Pedro (ed.), *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus.
- MORELLO-FROSCH, Marta (1975): “La relación personaje-espacio en las ficciones de Cortázar”, en LAGMANOVICH, David (ed.), *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona: Hispam.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (1994): “Julio Cortázar, en busca del otro cielo”, en BARGALLÓ, Juan (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar.
- PIZARNIK, Alejandra (1969): “Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: *El otro cielo*”, en PÉREZ, Carlos (ed.), *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Colección Hechos y Palabras.